Los Falaces Escombros

# FUNDAMENTACIONES POÉTICAS

## Y DEMÁS CONSIDERACIONES SOBRE POESÍA

# Fundamentaciones

# DE GASPAR DE CABRALES

Podemos ver en este autor gran ingenio —de ahí su seudónimo, abusando de las grafías de su apellido y nombre— un brillante petrarquismo. Estudioso de Virgilio, de Ovidio, de Dante, de Garcilaso de la Vega, de Juan Boscán, de Petrarca, de Lope de Vega y, especialmente, de Francisco de Quevedo, este poeta escribe limpios sonetos usualmente amorosos o burlescos. Suele escribir sonetos de tinte onírico. Influenciado por Quevedo, por Rubén Darío y Petrarca, se considera a sí mismo una mezcla de estilos que le dan su estilo único lleno de metáforas con diversos contextos. Poeta inconformista con ideas barrocas y, a su vez, de inspiración surrealista y neomodernista, ha criticado a grandes poetas como Nicanor Parra, a la posmodernidad sentimentalista, a la mentira de la antipoesía y a los jóvenes poetas sentimentalistas. Destacan en sus obras sus numerosos sonetos a Catalina (actualmente ochenta).

En este presente texto, analizaremos dos de sus poemas, que son *Soneto amoroso y febril a Catalina*, y *Dánae*, en que imita al soneto inglés con un tipo extraño de estrambote, con tintes modernistas y preciosistas, además de referencias a la mitología romana y a las *Metamorfosis* de Ovidio.

**1.** ***Soneto amoroso y febril a Catalina.***

¿Podría decirte lo que soñaba?
¡Ay, Catalina! Soñé con el cielo
de tus ojos, que durante el desvelo
bajo curiosas estrellas miraba.

Sobre crecientes pastos yo me armaba,
sosteniendo la aljaba de mi celo,
y mientras tu sonrisa alzaba el vuelo
más ardiente mi llama te adoraba.

Más ardiente te adoraba mi llama,
y sentí más ardiente tu mirada
y tus dedos de pálido marfil.

Mas luego desperté sobre mi cama,
y vi que tu figura ya era nada
y vi que todo fue un sueño febril.

**1. 1. *Figuras literarias presentes.***

En la primera estrofa, se inicia con una pregunta retórica (*¿Podría decirte lo que soñaba…?*). En el segundo verso (*¡Ay, Catalina!—*), se presenta la onomatopeya del «¡Ay!». Continúa con un encabalgamiento que lleva el final del verso segundo al inicio del tercero (*—Soñé con el cielo / de tus ojos—*), y en del tercero hay otro encabalgamiento que lleva al cuarto verso (*—que durante el desvelo / bajo curiosas estrellas miraba*), y en el cuarto se encuentra al epíteto dado a las estrellas, poniéndosele el adjetivo de «curiosas».

En la segunda estrofa se inicia con una imagen bucólica con pastos crecientes (*Sobre crecientes pastos yo me armaba—*), esto siendo una metáfora del crecimiento de los celos, que se representa con la aljaba en el segundo verso (*—sosteniendo la aljaba de mi celo…*). En el tercer verso se añade la metáfora de la sonrisa que alza el vuelo. Recordando que el *Grifo de los ingenios* (es decir, Gaspar de Cabrales) fue influenciado por ideas surrealistas, podemos dar una interpretación mucho menos literal del tercer verso, así llegando a la siguiente conclusión: la sonrisa se muestra más sonriente, así *alzándose*, recordando que alzarse es también levantarse. En el cuarto verso (*—más ardiente mi llama te adoraba*), la llama lleva el adjetivo de *ardiente* (es decir, se muestra presente el epíteto).

Pasando al primer terceto, se halla en desorden el octavo verso que finaliza el segundo cuarteto (*—más ardiente mi llama te adoraba*), así dándonos un hipérbaton (*Más ardiente te adoraba mi llama—*). Siguiendo con el segundo verso del terceto (*—y sentí más ardiente tu mirada—*), se encuentra el epíteto de la mirada ardiente. El tercer

verso (—*y tus dedos de pálido marfil*), finaliza con el epíteto de los dedos de pálido marfil, en que el verdadero objeto es el *marfil pálido* que refuerza la idea de la mano pálida y pura.

En el terceto final se encuentra el despertar de tal sueño, que se plantea desde el verso 2 hasta el verso 11 de todo el poema. En el primer verso del terceto se halla el despertar, y en el segundo la desilusión para acabar con que todo fue un sueño, una idea claramente basada en Calderón de la Barca.

## 2. *Dánae.*

Dorada fueras, si dorada
la lluvia de Júpiter fuera.
¡Ay, si Zeus en primavera
a la flora cerniera alada!

Dánae, resultas como un fuego,
resultas un fuego latente
que a la memoria de mi mente
me deja como Argos el ciego.

Hubo un árbol que comió un viento
con la llama de su razón
ciega de tu ciega pasión pasional
que le diste en su pensamiento.

Eres más ardiente que el sol,
fatiga dulce y sin control.

¿Cómo eres, sol mío?
Eres como un fuego: brillante.
Eres una pasión distante.

### 2. 1. *Figuras literarias presentes.*

Antes que nada, este es un poema bastante surrealista. También noté que en el verso 11 se derriba la rima consonante para dar paso a

un verso suelto, en que se cambia la métrica, pasando de ser un eneasílabo a ser un dodecasílabo con hemistiquios de hexasílabos. Probablemente el verso 11 fue desrimado con tal de que se abra paso a la anáfora.

En la primera estrofa (de las cinco que son), se inicia con una mezcla entre el encabalgamiento y la anáfora: por un lado, se repite en el primer verso la palabra *dorada*; pero, por el otro, si tomamos en cuenta el encabalgamiento, quiere decir «si dorada la lluvia de Júpiter fuera». Luego de los primeros dos versos, encontramos la onomatopeya del «¡Ay!», para dar paso a la surrealista metáfora de Zeus cerniendo la flora alada. Volviendo al poema anterior, y teniendo en cuenta la idea de que la sonrisa alza su vuelo cuanto más sonriente es, entonces podemos decir que la metáfora de la flora alada pudiera ser «la flora más flora».

En la segunda estrofa, se encuentra la comparación, donde se compara a Dánae —la del mito, no a Dánae Meslu—, con el fuego, para seguir con la metáfora del fuego latente, metáfora surrealista que expresa una pasión secreta (como lo podría ser, «La amo, pero no sé decírselo por ser secreto»). Esto de la pasión secreta se ve en lo que continúa, hablando de la memoria de su mente. El fuego (la pasión) a la memoria de su mente (secreto) lo deja como a Argos, que quedó ciego según las *Metamorfosis* de Ovidio.

En la tercera estrofa, hay una personalización surreal de un árbol que comió un viento con la llama de su razón, para continuar con el verso dodecasílabo que dice «ciega de tu ciega pasión pasional». Esto es, la razón del árbol quedó ciega (se ilusionó) con la pasión pasional de Dánae (la del mito, no Dánae Meslu), que luego recibe en su pensamiento (repitiendo la idea del secreto).

En la cuarta estrofa, el pareado, hay una hipérbole diciendo que Dánae es más ardiente que el sol (el sol es Apolo), en que se llama también a Dánae como una fatiga dulce y sin control, idea surrealista de una fatiga (es decir, un cansancio) que lleva su antítesis con lo dulce y lo descontrolado, paradoja surrealista.

Y, finalmente, en el extraño estrambote de la quinta estrofa, se inicia con una pregunta retórica en versos hexasílabos (recuérdese el verso 11, que es un dodecasílabo dividido en dos hexasílabos), que luego da paso a la misma comparación del verso 5, do se compara a Dánae con el fuego brillante. Finalmente, se termina con el epíteto de la pasión distante, en que se remite a la idea de un amor imposible e inalcanzable (distante).

**3. Conclusión.**

En conclusión, el estilo de este poeta se caracteriza por una fusión de influencias literarias que incluyen el petrarquismo clásico, el barroco y el surrealismo, lo cual se manifiesta en su uso de la metáfora compleja y la estructura formal de los sonetos. Su poesía está fuertemente arraigada en las convenciones de la tradición literaria clásica, especialmente en la representación idealizada del amor, como se observa en el *Soneto amoroso y febril a Catalina*, donde la llama del amor se describe de manera efímera e inalcanzable. A través de recursos como el encabalgamiento, los epítetos y la hipérbole, el poeta muestra una clara influencia de la poesía barroca, que se caracteriza por su complejidad emocional y su inclinación a la exageración.

Por otro lado, la influencia surrealista se hace evidente en su obra mediante el uso de imágenes oníricas y la ruptura con las estructuras convencionales de la poesía. En el poema *Dánae*, las metáforas como la flora alada o el árbol que «comió un viento» reflejan un enfoque surrealista, en el que las imágenes desafiantes de la realidad cotidiana generan una sensación de irrealidad y misterio. Además, el poeta recurre a la paradoja («fatiga dulce y sin control») y a cambios en la métrica, como el verso suelto, lo que rompe con la rigidez formal y permite una mayor libertad en la expresión poética.

Finalmente, se observa un inconformismo con las tendencias literarias contemporáneas, particularmente con la poesía sentimentalista y la antipoesía. El poeta no solo busca alejarse de estas corrientes, sino que también trata de renovar las formas poéticas

tradicionales, creando una poesía rica en imágenes complejas y en referencias mitológicas, como las que se encuentran en el mito de Dánae. Este enfoque le otorga un toque neomodernista, en el que la poesía se convierte en un medio para desafiar las normas y explorar nuevas formas de expresión emocional e intelectual.

En resumen, el estilo del poeta puede definirse como una mezcla de petrarquismo renovado, con influencias barrocas y surrealistas, que busca revitalizar la poesía clásica mediante la experimentación formal y una crítica a las tendencias literarias contemporáneas.

# DE ALEXANDER ROJAS, LAS ROSAS DEL INGENIO

Podemos ver en este autor gran posmodernismo (que recuerda al poeta de poca calidad Guillermo Carrasco Notario) y grandes paráfrasis a su autor favorito, Guillermo Carrasco Notario. Alexander nunca aprendió a escribir correctamente una rima, y menos aprendió a medir versos. Como dato curioso, el libro de cabecera de Alexander Rojas es *Poesía de lo bello y lo ridículo*, de Guillermo Carrasco Notario. Alexander le cita en *Concepción*.

En este presente texto, analizaremos dos de sus poemas, que son *Concepción*, y *Actuar*, en que imita a su tan querido Guillermo Carrasco Notario.

**1. *Concepción.***

Camino.

Concepción.

Los versos más tristes de esta noche
me le representar.
Camino por Concepción,
camino caminando.

Perros no me le encontrar.

¡Ay! Debo ir
a buscar la Concepción.

A se mancillar sin parecer[1], siendo,
van carcomas vestidas.
Hojas me le buscar, hojas hambre tienen.

[1] Este verso se inspira directamente en Poesía de lo bello y lo ridículo:
*…Que al arrabal siniestro van*
*A se mancillar sin parecer*

Última estación.

Concepción.

**1. 1. *Figuras literarias presentes.***

En la primera estrofa, el verso «Camino» se presenta como una metáfora del camino de la vida, ya que al no especificar a qué se refiere el hablante, nos invita a pensar en el recorrido existencial y en las decisiones que se toman a lo largo de la vida misma. La repetición del verbo «Caminar» a lo largo del poema resalta la idea de una travesía que el sujeto recorre de manera constante, sin llegar a un destino claro, pero siempre moviéndose.

En el verso 8, se halla una onomatopeya del «¡Ay!», que, aunque se usa de manera dramática y emotiva, carece de la conexión profunda con el resto del poema, dejando una sensación de vacío emocional que se podría asociar a la angustia existencial que trata de transmitir.

Concepción hace referencia a la ciudad chilena de Concepción, pero, dada la repetición y la forma en que se le integra al texto, también se puede interpretar como una metáfora de la vida misma: un lugar geográfico que simboliza el recorrido humano, con sus altibajos y sus momentos de reflexión o revelación.

La redundancia de «Camino caminando» en el poema constituye una anáfora, que refuerza el ritmo y la idea de una marcha sin fin, como una representación de los ciclos de la vida que se repiten sin cesar.

---

*Lo halagüeño*
*Los galanes...*

—*Poesía de lo bello y lo ridículo*,
Guillermo Carrasco Notario.
ISBN: 978-956-310-794-4.
Santiago, Cervantes & Cia. Editores.
Dibujos de Pancha Núñez. Año 2007

Así se ve el fanatismo de Alexander.

En el verso 11, «Carcomas vestidas», encontramos un epíteto. Aquí, el adjetivo «vestidas» intensifica la imagen de las carcomas, implicando que, al igual que un ser humano, ellas tienen una apariencia y una función asociada a la destrucción, lo que añade un toque inquietante y sombrío a la escena.

En el verso 12, «Hojas hambre tienen», se observa una personificación de las hojas, que parecen poseer un deseo (hambre), un impulso humano que les otorga vida y movimiento. Este recurso busca intensificar la sensación de necesidad o de carencia en el poema. Además, en este mismo verso se encuentra un hipérbaton al decir «Hojas me le buscar», que altera el orden lógico de la frase para dar énfasis a la búsqueda de las hojas, pero que termina creando un efecto de desconcierto en el lector, dando una sensación de desorganización y caos interno.

En los versos 7 y 4, se halla el hipérbaton, en que se desordena el orden de las palabras («me le representar», en vez de «me representan»; «perros no me le encontrar», en vez de «los perros no me encuentran»). Los perros representan a los malos amigos que hacemos en el camino de la vida.

Finalmente, la expresión «Última estación» (verso 13) es una metáfora del fin de la vida, un cierre natural del ciclo que representa la culminación de un trayecto vital, como si el ser humano llegara al término de su existencia en esta estación.

**2. *Actuar.***

Actúo
completo.

Dedos, cal, rosas, falacias,
falacias, rosas, cal dedos.

Actúo en actuación. Actúo.
1, 2, 3, 4,
verso;

I, II, III, IV,
canto;
Catulo, hombre; eres más negro que una tinta;
a, e, i, o, u,
Concepción.
¡Ay, Concepción,
eres como Concepción!
Hoja moledora,
impostora que gritas.

**2. 1. *Figuras literarias presentes.***

En el poema Actuar, los primeros versos (*Actúo / completo*—), no presentan figuras literarias claras o notables, ya que son bastante directos y no juegan con el lenguaje de forma significativa. Sin embargo, en el verso 4, encontramos un hipérbaton que organiza las palabras de manera inusual: «Dedos, cal, rosas, falacias, / falacias, rosas, cal dedos». Este desorden en el orden de los elementos refleja la confusión o el caos, lo que podría interpretarse como una representación de la inconsistencia o la naturaleza disonante de la actuación humana.

En el verso 5, se observa una anáfora con la repetición de «Actúo» y «Actúo en Actuación». Esta repetición refuerza la idea de la performatividad y la artificialidad de las acciones, lo que puede sugerir la incapacidad de lograr algo genuino o sincero. La anáfora también crea una sensación de vacío en la acción, como si fuera un acto repetido sin propósito real.

En el verso 10, encontramos una hipérbole al decir que Catulo es «más negro que una tinta», exagerando la oscuridad asociada con este personaje literario. Este recurso lleva a una imagen extrema y visual que podría aludir a las sombras de la melancolía o de una visión negativa sobre el poeta romano. A continuación, en el verso 13, el poema introduce una onomatopeya con la exclamación «¡Ay!», un grito

que parece reflejar el dolor, la desesperación o la revelación en el contexto de la actuación y el drama humano.

En el verso 14, se establece una comparación al afirmar que «Eres como Concepción», utilizando el nombre de un lugar (Concepción) para vincularlo con la figura de la persona a quien se le habla, tal vez para evocar una sensación de pertenencia, familiaridad o destino. Esta comparación otorga una dimensión simbólica al lugar, reforzando la conexión entre el individuo y el concepto de Concepción como algo más grande o esencial.

Finalmente, en los versos 15 y 16, se hace una personificación al atribuir a la hoja la capacidad de gritar. «Hoja moledora, / impostora que gritas» convierte a la hoja en un ser capaz de expresar una acción humana (gritar), lo que le otorga vida y emoción, desafiando su naturaleza inerte. Este recurso puede interpretarse como una crítica a la falsedad o el engaño, sugiriendo que incluso lo inanimado puede tener un poder de manipulación o interferencia.

En conjunto, el poema presenta una serie de recursos que van desde la disonancia del hipérbaton hasta la repetición vacía de la anáfora, pasando por imágenes hiperbólicas y comparaciones cargadas de simbolismo, lo que crea una atmósfera de desorden y frustración, que encarna una crítica al teatro de la vida y la artificiosidad de las acciones humanas.

## 3. Conclusión.

En conclusión, el estilo de Alexander Rojas, como se puede observar en los poemas *Concepción* y *Actuar*, se caracteriza por un enfoque experimental y posmoderna que juega con la sintaxis y la estructura de los versos. A lo largo de estos poemas, el autor recurre a una serie de recursos literarios que, lejos de seguir las convenciones poéticas tradicionales, buscan romper con la linealidad y la lógica de la poesía formal, lo cual se aproxima a las características del posmodernismo. El uso de hipérbaton en diversos momentos, la repetición de palabras

en forma de anáfora, y el juego con la onomatopeya, la hipérbole y la personificación son elementos clave que definen su estilo. Estas técnicas no solo buscan desafiar las expectativas del lector, sino también crear una atmósfera de caos y reflexión sobre la autenticidad y el teatro de la vida.

A pesar de la aparente desorganización de su lenguaje y la incompletitud en la forma, Rojas utiliza estos elementos para expresar una crítica hacia la artificiosidad y la superficialidad de las construcciones sociales y emocionales, lo que le da un tono de ironía y desconcierto. El hecho de que haga uso de elementos de la literatura posmoderna y de la influencia de autores como Guillermo Carrasco Notario, al que cita repetidamente, muestra una actitud de ironía hacia la tradición literaria y una disposición a subvertirla.

En general, el estilo de Rojas refleja un esfuerzo por escapar de las normas establecidas, utilizando la fragmentación, el desorden y el juego de palabras para ofrecer una poesía que desafía al lector a buscar un significado más profundo en lo aparentemente caótico y absurdo. Es un estilo que invita tanto a la reflexión sobre la forma como al cuestionamiento de la autenticidad en la poesía misma.

# DE CHRISTOPHER MARDONES, GATO DEL INGENIO

Podemos ver en este autor gran influencia de poetas barroco como Luis de Góngora y Argote, además de cierta esencia que lo hace recordar a Miguel Hernández. Pareciera que su verso nace de su alma.

En este presente texto, analizaremos dos de sus poemas, que son *Los pasos del alma*, y *La fresa*, en que se encuentra gran influencia barroca y gran relectura del *CaSoLu* (de Horacio Cerdeña).

## 1. *Los pasos del alma.*

Vas limpiando las algas marinas,
con el suave suspiro del mar;
sobre él, aguas después cristalinas
que a mis ojos los hacen llorar mares.

Vas ritmando los sones marinos
con los luceros tuyos.
¡Ay, si tú como princesa eres
atacarme pudieras con humos!

El prado del mar
suelta soltando sus algas, que suelta,
y sus algas beben nácar.

Llorar yo te a ti ríos.

### 1. 1. *Figuras literarias presentes.*

En *Los pasos del alma*, la influencia barroca es claramente palpable, tanto en la elección de imágenes como en el manejo de las figuras literarias. El poema transmite una sensación de profundidad emocional, con un tono de angustia y melancolía, características

propias del Barroco, además de que se percibe una tensión constante entre lo efímero y lo eterno.

En el verso 2, la metáfora de «con el suave suspiro del mar» evoca la suavidad de las olas, sugiriendo que el mar, como un ser vivo, respira y se comunica a través de su movimiento. Este tipo de metáfora, que personifica la naturaleza, es muy característica de la poesía barroca. En el verso 3, se presenta una hipérbole, ya que la expresión «hacer llorar mares» exagera la capacidad emocional del hablante, quien se ve incapaz de controlar sus sentimientos, lo que resalta la intensidad de la emoción.

El verso 6 introduce otra metáfora cuando se refiere a los «luceros tuyos», con los cuales se alude a los ojos de la persona amada. Esta metáfora, que convierte los ojos en estrellas brillantes, es recurrente en la poesía barroca como símbolo de belleza y de luz, pero también de un deseo imposible de alcanzar. En el verso 7, la exclamación «¡Ay!» representa una onomatopeya, que refleja el sufrimiento o la frustración del hablante al no poder obtener lo deseado, seguido de una comparación con la princesa. La princesa, al ser un símbolo de pureza y realeza, aumenta la distancia entre el sujeto y el objeto de su amor, haciendo de su deseo algo aún más inalcanzable.

El verso 8 es un ejemplo claro de hipérbaton, ya que se altera el orden sintáctico de la frase «atacarme pudieras con humos» para crear una sensación de urgencia o desesperación, un recurso muy utilizado en el Barroco para dar mayor énfasis a las emociones extremas. En el verso 10, la anáfora de "suelta soltando sus algas, que suelta" refuerza la acción repetitiva y continua del mar, lo cual transmite la idea de un ciclo interminable, que en la tradición barroca representa la fugacidad del tiempo y la inevitabilidad del destino.

El verso 11 introduce una personificación, ya que se dice que las algas «beben nácar». Aquí, las algas, un elemento natural, se humanizan al realizar una acción que normalmente es atribuida a los seres vivos, lo que intensifica la imagen de la naturaleza como algo vivo y lleno de misterio. Finalmente, en el verso 12, nuevamente se encuentra un hipérbaton con «Llorar yo te a ti ríos», y una hipérbole,

ya que la idea de llorar «ríos» refuerza la magnitud de la emoción del hablante, demostrando que su tristeza es tan vasta que parece abarcar todo lo que le rodea.

Este poema refleja, por tanto, una profunda conexión con la tradición barroca, utilizando recursos poéticos que exploran las contradicciones humanas y la interacción entre lo natural y lo emocional. Las imágenes cargadas de simbolismo y las figuras literarias empleadas, como la metáfora, el hipérbaton y la personificación, contribuyen a crear un paisaje emocional que refleja tanto el tormento interno del hablante como la magnificencia de la naturaleza que lo rodea.

## 2. *La fresa.*

La fresa muestra belleza,
gozo y zafiro nacido,
dulce como a mí mi alfombra,
ardiente alfombra que nombra
por nombrar lo concebido
en concebida tristeza.

El sol más grande lucía
más grande, grande y feliz
porque alzaba su nariz
mostrándome su alegría.

Sin embargo, luz del día,
hubo una ardiente garganta.
¡Ay! Es la mía que canta
estos versos nacidos del alma.

### 2. 1. *Figuras literarias presentes.*

En *La fresa*, el autor continúa mostrando su influencia barroca, pero también incorpora un tono más vital y sensorial, mezclando la

exaltación de la naturaleza con un lirismo íntimo y emocional. La estructura del poema fluye en estrofas que describen tanto la hermosura de lo exterior como el dolor interno, creando un contraste constante entre la plenitud de la vida y la herida secreta del alma.

En el primer verso, se halla una personificación de la fresa, ya que se le atribuye la capacidad de «mostrar belleza», como si fuera un ser consciente que actúa. Este recurso otorga al objeto natural una vivacidad especial, que es típica del barroquismo, donde los elementos del entorno son presentados como sujetos de pasión y drama. En el verso 4, el poeta emplea un epíteto al hablar de la «ardiente alfombra», intensificando la imagen con un adjetivo que sugiere pasión, calor y una energía casi abrasadora que da vida a la escena.

En el verso 8, se observa una anáfora a través de la repetición de «grande», lo cual refuerza la magnificencia del sol y su efecto sobre el paisaje emocional del poema. Esta repetición no sólo subraya el esplendor del día, sino que también crea un ritmo ascendente que lleva hacia la expresión más intensa de alegría y de plenitud.

Finalmente, en el verso 13, aparece una onomatopeya en la exclamación «¡Ay!», que rompe la serenidad de la descripción anterior para introducir el dolor íntimo del hablante. Esta súbita irrupción emocional conecta la naturaleza con la experiencia interior, donde la voz poética, a pesar de toda la belleza exterior, no puede evitar el lamento que brota de su propia alma.

De este modo, La fresa combina el goce sensorial de la vida natural con una tristeza latente, expresada mediante figuras barrocas como la personificación, el epíteto, la anáfora y la onomatopeya. La naturaleza no aparece aquí como algo separado del ser humano, sino como una extensión viva y sensible de su propio estado emocional.

**3. Conclusión.**

El estilo del autor en estos dos poemas, Los pasos del alma y La fresa, se caracteriza por una clara herencia barroca, pero depurada por un tono más íntimo y vital. Se nota una influencia directa de Luis de Góngora en el uso denso de metáforas, hipérbatos y personificaciones, aunque el autor no se entrega por completo a la oscuridad culterana, sino que conserva una claridad emotiva que recuerda a Miguel Hernández. En lugar de abrumar con ornamentos excesivos, el poeta equilibra imágenes recargadas con una voz personal, sincera y melancólica.

Además, hay una evidente relectura del *CaSoLu* (de Horacio Cerdeña), pues se percibe la búsqueda constante de fundir naturaleza y sentimiento en un solo cuerpo poético. El lenguaje es sensorial, lleno de color, movimiento y sonido, pero al mismo tiempo tiene una raíz emocional profunda: cada descripción del paisaje o de los objetos encierra un latido humano, una tristeza o una exaltación.

El poeta utiliza de manera notable recursos como la anáfora, el hipérbaton, la metáfora, la onomatopeya y la personificación, no como simples adornos, sino como herramientas esenciales para construir una atmósfera en la que el alma del hablante y el mundo natural se reflejan mutuamente. Su verso parece nacer espontáneamente del sentimiento, aunque trabajado con la técnica de los grandes maestros barrocos.

En resumen, el estilo de este autor puede definirse como un barroquismo íntimo, donde la riqueza formal se pone al servicio de una expresión vital y emocional, en una síntesis de ornamentación clásica y sensibilidad moderna.

# DE BYRON BRANDT, BARÓN DEL INGENIO

Podemos ver en este autor gran influencia de poetas barroco como Luis de Góngora y Argote, además de cierta esencia que lo hace recordar a Pablo Neruda y a William Shakespeare.

En este presente texto, analizaremos dos de sus poemas, que son *Oda a mi sol marrón,* y *Soneto abundo*, en que se encuentra gran influencia barroca y gran relectura de Neruda.

**1. *Oda a mi sol marrón.***

Sol marrón,
beso sobre el aire,
caluroso
tizón
que iluminas
pantanos,
a tortugas,
a ranas,
a los peces,
sol marrón.

¡Ay, sol marrón,
como una sal que se destiñe!

El árbol te saluda,
sol marrón, que marrones algas marrones
cayeron cayendo sobre ti.

Sol marrón,
llanto caluroso

encendido en tizón.
Mi cuerpo no te le amar.

### 1. 1. *Figuras literarias presentes.*

En este poema encontramos una fuerte presencia de metáforas que remiten a una visión melancólica de la vida. El verso inicial «Sol marrón» representa, a través de una metáfora, el lodo de la existencia, recordando el ciclo de «polvo eres y en polvo te convertirás», mientras que en el verso 2, «beso sobre el aire» es otra metáfora que sugiere una caricia fugaz, un afecto etéreo que no llega a materializarse del todo. En el verso 11 aparece una onomatopeya evidente en el «¡Ay!», expresión del dolor y del lamento, elemento fundamental en el tono elegíaco del poema. Posteriormente, en el verso 13 se produce una personificación del árbol, que se muestra como un ser que saluda al sol, dotándolo de vida y emoción. Los versos 14 y 15 contienen una anáfora en la repetición insistente de «sol marrón» y de la estructura repetitiva en «marrones algas marrones / cayeron cayendo», reforzando la sensación de un movimiento caótico y continuo. Finalmente, en el verso 19 se encuentra un hipérbaton en la expresión «mi cuerpo no te le amar», alterando el orden lógico de las palabras para dar mayor énfasis a la imposibilidad amorosa hacia el «sol marrón». Todo el poema se despliega como una oda barroca y moderna a un símbolo de la vida gastada, del calor estéril, que envuelve al yo lírico en una tristeza luminosa.

## 2. *Soneto abundo*

Eres como una rosa lisonjera.
Eres también una luz de hermosura.
Eres tizón para mi pasión pura,
topacio para mi huerta pesquera.

Eres mi rosa sensible y sincera;
eres ardiente brisa en tu soltura.

Encendiste mi llama con tu oscura
luz de tu pasión hecha de madera.

Eres un árbol que come y respira;
un árbol que cae y luego prepara;
un árbol que me ha sido lisonjero.

¡Ay, amada! Eres tronco que no expira,
mi ardiente pasión que nunca se para,
recibiendo mi amor más verdadero.

**2. 1.** ***Figuras literarias presentes.***

En este soneto, Byron Brandt demuestra un dominio ingenioso del lenguaje al mantener constante la consonante «r» a lo largo de todo el poema, creando un ritmo y una musicalidad peculiar que refuerzan el tono pasional de la composición. El primer verso introduce una comparación clásica al decir «Eres como una rosa lisonjera», evocando la delicadeza y belleza del ser amado. En el segundo verso, «Eres también una luz de hermosura», se presenta una hipérbole que magnifica las cualidades luminosas de la amada. En el cuarto verso, la expresión «topacio para mi huerta pesquera» actúa como una metáfora, representando al ser amado como una joya preciosa en medio de un lugar humilde o inesperado. El quinto verso contiene un epíteto en «mi rosa sensible y sincera», mientras que en el sexto verso se repite el recurso en «ardiente brisa en tu soltura», describiendo el temperamento libre y apasionado de la amada. En los versos séptimo y octavo, aparece otro epíteto acompañado de encabalgamiento entre 1«oscura" y "luz", acentuando la tensión y la intensidad del sentimiento. El noveno verso ofrece una personificación en «Eres un árbol que come y respira», que continúa en el décimo al afirmar «un árbol que cae y luego prepara», otorgando cualidades humanas al árbol, símbolo de vida y resistencia. En el verso doce, el «¡Ay!» introduce una onomatopeya que expresa el desgarro emocional del poeta. Finalmente, en el verso trece, «mi ardiente pasión que nunca se para», encontramos otra hipérbole que subraya la fuerza y eternidad

del amor declarado. El soneto se cierra reafirmando un amor que, como los elementos naturales a los que se compara, vive, respira y persiste más allá del tiempo.

### 3. Conclusión.

Byron Brandt muestra un estilo profundamente barroco, en el que predomina la ornamentación verbal, el uso constante de metáforas arriesgadas y la acumulación de imágenes que se entrelazan de manera exuberante. Su poesía recuerda a la complejidad de Góngora, pero también deja entrever ecos de Pablo Neruda en la soltura emocional y la sensualidad de sus comparaciones, y de Shakespeare en la exaltación intensa de los sentimientos. Se advierte en Brandt una fuerte tendencia a la metáfora totalizante: el sol, la fresa, la rosa, el árbol, todos los elementos naturales son humanizados, convertidos en símbolos del alma, del amor o de la vida misma.

El empleo de la anáfora, del encabalgamiento y de la reiteración sonora, como la repetición de la consonante «r» en Soneto abundo, refuerza la musicalidad de sus versos y su densidad expresiva. Asimismo, su inclinación por la hipérbole y la personificación añade dramatismo a su voz poética, cargándola de una emoción intensa pero cuidadosamente medida. El lenguaje de Brandt es abundante en epítetos y desórdenes sintácticos (hipérbaton), lo cual intensifica la sensación de movimiento interno dentro del poema, como si los propios versos respiraran y palpitara el sentimiento bajo cada imagen.

En suma, el estilo de Byron Brandt se puede definir como un barroquismo emocional renovado y nerudiano, donde la intensidad de la metáfora y la exaltación de lo natural se combinan con una construcción sonora cuidadosa y una emotividad poderosa que hace de su poesía un territorio a la vez exuberante y contenido.

# Otras consideraciones

# INGENIO Y FICCIÓN

## *Musas ficticias y el poeta ingenioso*

Petrarca y su *Cancionero* empezaron una nueva era la poesía. Petrarca se dedicó a perfeccionar el soneto totalmente. Su *Cancionero* estaba dedicado a una sola persona: Laura. Laura era un amor imposible para Petrarca, que finalmente muere[2]. Los poetas en España, como Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, estudiosos en cuanto a la literatura clásica romana, aprendieron a usar bien del soneto petrarquista, así escribiendo poemas de amor. Recordando, también, que Petrarca era un estudioso de los grandes clásicos, hay que recordar a Apolo y Dafne, cuya historia se describe en las Metamorfosis de Ovidio. En resumen: Apolo se enamora perdidamente de Dafne, pero Dafne termina volviéndose un laurel. Recuérdese eso: laurel. A los poetas se les laureaba, y Petrarca era un poeta laureado. Sabiendo que Petrarca estudiaba a los grandes clásicos, obviamente leyó al gran Ovidio. Recuérdese que *laurel* en italiano es *lauro*, y de *lauro* puede pasar a *Laura* (juego de palabras bastante agudo). Lo más probable —si bien no se sabe— es que Laura no hubiera existido nunca, siendo el Cancionero realmente un tipo de adaptación del mito de Dafne y Apolo. En el *Cancionero*, Laura, en vez de volverse laurel, se muere.

En España, los poetas grandes, como Francisco de Quevedo o Lope de Vega, escribían dentro de las ideas petrarquistas. Lope de Vega, utilizando el heterónimo de Tomé de Burguillos, escribió en 1633 un cancionero satírico-petrarquista. No obstante, es necesario que uno se enfoque en Francisco de Quevedo.

Quevedo entendía totalmente a Petrarca. Así imitó al *Cancionero* de Petrarca, incluso llegando a versionar un soneto de Petrarca. Quevedo escribió su *Canta sola a Lisi*, en que le escribió únicamente a Lísida, que no existió nunca. Quevedo, en cuanto a ingenio, lo

[2] Véase la segunda parte del Cancionero.

demostraba mediante ese ejercicio poético: él podía utilizar el personaje del enamorado para escribir poesía, y podía demostrar su ingenio y habilidad para escribir sus sonetos amorosos. Pídele a un poeta un soneto amoroso, y te traerá prácticamente un *Amor constante más allá de la muerte*, demostrando su habilidad para dominar el verso.

El problema, sin embargo, llegó con el Romanticismo del siglo XVIII y XIX, en que la idea de poesía amorosa fue totalmente corrompida. Dado a que los Románticos romantizaban el pasado, por ello romantizaron las obras de Quevedo y de Petrarca. Por ejemplo, Bécquer en sus *Rimas* abre un tipo de cancionero petrarquista sin tener que mencionar el nombre de su «amada» —amada que nunca existió, siendo sus *Rimas* no más que un ejercicio poético—. Siguiendo las ideas del petrarquismo, otros poetas, como Gaspar de Cabrales, se han excusado en decir que sus musas no existen[3] y que su poesía amorosa no es más que un ejercicio poético.

Firma: Bastián Warandpeace,
escribano personal de Gaspar de Cabrales.

---

[3] Sin embargo, yo sí sé quién es la musa de Gaspar de Cabrales. *[Nota de Bastián.]*

# ¿VANGUARDIA?

## *Diálogo entre Gaspar de Cabrales, Byron Brandt, Christopher Mardones y Alexander Rojas durante una clase de Lenguaje*

BYRON. — ¿Y si hacemos un grupo, como, grupo de poetas?

GASPAR. — Eres un tonto. ¿Cómo se te ocurre esa idiotez?

CHRISTOPHER. — ¿Y por qué?

GASPAR. — Las vanguardias (o «grupos de poetas», como dijiste, Byron) son el síntoma de una poesía que se aleja de los grandes maestros, del arte depurado y de la tradición literaria que fundó la estructura profunda de nuestra lengua. Son la cuna de la arrogancia, donde los poetas creen que romper con la forma es equivalente a crear algo nuevo, cuando, en realidad, solo están copiando la destrucción de las formas anteriores, imitando a sus propios predecesores que destruyeron la misma estructura. En lugar de abrir una nueva puerta a la creación, simplemente abren ventanas rotas, dejándose llevar por la moda y la necesidad de figurar en una escena que no tiene ninguna autenticidad. La dispersión de sus conceptos solo muestra que la poesía moderna no busca el corazón del pensamiento, sino la apariencia del caos, el espectáculo vacío de la incertidumbre. Se subyugan ante un espejismo de originalidad, cuando en realidad repiten ideas sin asumir realmente el valor de estas. Este desorden se convierte en pleitesía a la mentira, un culto a lo que está en boga sin importar lo que realmente esté a la altura del arte genuino. Y la poca originalidad de las vanguardias es su mayor mal: cada nueva corriente busca destruir lo que existe, pero rara vez construye algo de verdadera importancia. Son como niños jugando con los cimientos de una casa sin comprender que lo que tocan es sagrado. La auténtica poesía es la que sabe dialogar con el pasado y proyectarse hacia el futuro, no la que se atreve a destruir sin construir nada digno. En resumen, la vanguardia es más un alarde de egos vacíos que una manifestación de verdadera

innovación. Se disfrazan de rebeldes, pero en el fondo son más conformistas que nunca, buscando seguir una tendencia sin desafiar realmente la esencia misma de la poesía.

ALEXANDER *(interrumpiendo).* — No me le dudar. *(Se ríe solo.)*

GASPAR. — Tómate serio esto, si a mí me pusieron de capitán.

CHRISTOPHER. — ¿Y por qué se mide el verso?

GASPAR. — Se mide el verso porque el verso es la estructura que sostiene el ingenio. Los grandes poetas, como Quevedo, comprendían que la medida no es una simple formalidad, sino la prueba de la habilidad del poeta para controlar su arte y convertir las palabras en algo más que simples sonidos. El verso medido es la marca de un verdadero maestro, la herramienta con la cual el poeta, como un escultor, modela su lenguaje, dándole forma, ritmo, y, sobre todo, sentido. La exactitud de la métrica se convierte en una manifestación del dominio del lenguaje, algo que puede ser probado y valorado por el lector y por la crítica. Parece que en las vanguardias, en su afán de romper con la tradición, se olvida algo fundamental: que la poesía es también un acto de contención, de limitarse para poder decir más. Es en la medida del verso donde se demuestra la verdadera capacidad del poeta para construir, no de forma descontrolada, sino con un propósito deliberado y calculado. La versificación se convierte en un campo de batalla donde el poeta tiene que luchar con su propio lenguaje, encontrar sus propios límites, el mismo modo en que Quevedo lo hacía. Él no solo sabía cómo escribir un soneto, sabía cómo sobrepasar los límites de la forma misma, pero sin jamás dejar de ceñirse a ella. Su ingenio residía precisamente en esa tensión entre lo medido y lo libre. El verso medido se convierte en un desafío que agudiza la inteligencia poética. Las musas que le dictan al poeta no son un simple capricho, ni una inspiración irracional, sino que son las voces que vienen de un lugar de tradición, un lugar que el poeta debe conocer profundamente. Las musas no son nada si no tienen algo a qué aferrarse, algo que se pueda medir, que se pueda comprender. ¿Qué sería la poesía sin la medida? Sería ruido, caos, sin ninguna armonía, sin ese tacto delicado que permite que cada palabra encuentre su lugar perfecto. En la

métrica está el arte de encontrar el lugar exacto para cada palabra, como si cada una de ellas tuviera una forma particular y solo se ajustará de una manera precisa al esquema del poema. Cuando un poeta mide su verso, lo que está haciendo en realidad es someter sus pensamientos y sentimientos a una disciplina, un ritmo interior que pone de manifiesto lo que realmente hay en su mente. Es un proceso creativo que desafía la voluntad del poeta para adaptarse a una forma, a un ritmo, a una estructura, y de esa manera logra decir más con menos, como si en cada palabra escogida hubiese una carga de sentido y musicalidad que no podría alcanzarse de otra forma. Quevedo sabía que el verso medido no es solo una cuestión de forma, sino de contenido. El hecho de que pudiera escribir sonetos de una profundidad filosófica y humorística, que jugara con las palabras y sus significados dentro de un esquema tan rígido, es un testamento a la importancia de la medida en la poesía. El verso medido exige pensar con precisión, exige inteligencia. Cada sílaba debe estar justificada dentro del verso, cada pausa, cada acento. ¿Y quién puede decir que un verso que no se mide, que no se controla, tiene verdadero valor? Es como construir una casa sin planos. El poeta que no mide su verso, que no conoce la tradición, está condenando su obra a la superficialidad, a ser solo un burlador del lenguaje. En cambio, el buen verso, el verso que mide, es un verso que tiene intención, que sabe qué quiere transmitir y cómo lo hará. En el caso de Quevedo, su uso del soneto como forma para expresar sus sentimientos y su ingenio demuestra que para hablar de lo más profundo, lo más personal, es necesario dominar la forma. Porque, a diferencia de lo que ocurre en la poesía vanguardista, que a menudo busca la revolución por la revolución misma, el buen verso está al servicio de un propósito. Si no se mide, no se puede distinguir entre la poesía vacía de contenido y la que, como el soneto de Quevedo, tiene una estructura tan precisa que encierra un mundo entero. Y, para concluir, si lo que buscamos es que la poesía tenga un verdadero impacto, que se quede en la mente del lector, la medida del verso es lo que le da permanencia y fuerza. No es lo mismo leer una serie de palabras desordenadas, sin ritmo ni estructura, que sentir cómo una cadencia precisa da forma a un pensamiento. La poesía meditada,

medida, rítmica está pensada para ser recordada, para ser repetida, para convertirse en algo que, por su misma perfección estructural, llega a tocarnos mucho más profundamente que cualquier verso caótico. El verso medido, el verso que tiene en cuenta tanto la forma como el fondo, es el que, con el tiempo, trasciende.

BYRON. — Sí, Gaspar, tienes razón. ¿Y para qué sirve la rima?

GASPAR. — La rima, Byron, es una herramienta esencial del verdadero y buen poeta, pero no por su simple repetición sonora, sino por lo que significa en el contexto del arte poético. La rima no es solo una conveniencia estética o una simple coincidencia de sonidos; es la prueba del ingenio del poeta. Al usarla, el poeta no solo está buscando que sus versos suenen bien, sino que está demostrando que puede jugar con las palabras y darles sentido dentro de un esquema rígido. La rima exige habilidad mental, porque requiere que el poeta comprenda los matices de cada palabra y la relación entre ellas, para que el verso rime sin perder la intención que quiere transmitir. Si la rima fuera solo un juego superficial, entonces cualquier verso que rimara sería suficiente. Pero no es así. El poeta debe hacer que cada palabra que rime con otra no solo comparta un sonido, sino que también aporte significado dentro del contexto del poema. La rima, entonces, es como una barrera que no limita la creatividad, sino que la potencia. La estructura rítmica que impone la rima es un desafío constante para el poeta, un campo de batalla intelectual donde se mide su astucia y habilidad para utilizar el lenguaje de manera eficaz. La rima no es solo una cuestión de armonía sonora, sino que tiene un propósito profundo: hace que el lector se detenga, reflexione y repita mentalmente las palabras. Cuando el poeta utiliza la rima de forma ingeniosa, lo que está haciendo es, de alguna manera, creando un patrón mental, que queda grabado en la memoria del lector. Es la estructura que hace resonar el mensaje de manera más intensa. Un verso con rima no es solo un conjunto de palabras; es una estructura que, al ser leída o escuchada, crea una relación más estrecha entre el sonido y el significado. Quevedo, por ejemplo, es un maestro en esto. Él nunca pierde de vista el sentido de las palabras, incluso cuando juega con la rima. La rima es su medio, no su fin. En su caso, la rima

funciona como una especie de escalera que le permite alcanzar alturas de sabiduría y humor en su poesía. La manera en que rima y juega con las palabras en sus sonetos demuestra un ingenio tan profundo que, al mismo tiempo que respeta la forma, también le otorga doble o triple sentido. Cada rima que utiliza no solo es una cuestión de estética, sino que se convierte en una herramienta filosófica. Las rimas no solo suenan bien, sino que están pensadas para reflejar la agudeza de su mente. Pero aquí viene lo interesante: la verdadera prueba del ingenio del poeta es cómo utiliza la rima sin que esta lo limite. Un poeta que se ve restringido por la rima no es un verdadero poeta; el verdadero poeta domina la rima, la hace suya, y a través de ella, transmite algo más allá de lo evidente. La rima, entonces, se convierte en un vehículo para transmitir ideas complejas de una manera más accesible y memorable. No es solo la repetición de un sonido, es la repetición que refuerza el mensaje, que lleva al lector a una experiencia estética más profunda. En resumen, la rima tiene un valor trascendental en la poesía porque demuestra la capacidad del poeta para manipular el lenguaje de forma inteligente. Es la herramienta que le permite construir sus ideas en una estructura coherente y armoniosa, pero, al mismo tiempo, le ofrece la libertad de jugar con los significados. Cuando un poeta logra hacer de la rima algo más que una simple coincidencia sonora, está mostrando que puede pensar más allá de los límites de la forma, creando algo único y memorable. Así, la rima no limita, sino que libera al poeta, permitiéndole expresar su genialidad a través de un juego intelectual que, aunque pueda parecer sencillo, tiene un gran trasfondo de habilidad y erudición.

ALEXANDER *(interrumpiendo nuevamente).* — Los versos más tristes de esta noche me le representar.

CHRISTOPHER. — Te vamos a echar si sigues interrumpiendo al maestro Gaspar. Sigue Gaspar. Ya que te ves, en suma, docto en la poesía, ¿qué son las musas y para qué sirven?

GASPAR. — Las musas, Christopher, son las divinas inspiradoras del poeta, las almas invisibles que insuflan el fuego de la creación poética en su corazón. En la antigüedad clásica, se las concebía como

las hijas de Zeus y Mnemosine, diosas del saber y las artes, y a ellas se recurría no solo como una fuente de inspiración, sino también como una justificación cósmica para todo lo que el poeta escribía. De acuerdo con la mitología, las musas eran las que hacían que el alma humana se elevara por encima de lo terrenal, otorgando a los poetas la capacidad de ver más allá de la vida común, de cantar lo sublime y lo imposible. En un mundo donde la razón humana es limitada, ellas eran las encargadas de conceder el poder de las palabras, de los versos, de la poesía. Pero aquí está lo más crucial: el poeta no es solo un instrumento pasivo de la musa, como si simplemente dejara que las palabras fluyeran sin ningún control. No. El poeta, aunque inspirado, no es esclavo de su musa. Lo que las musas representan es la necesidad de justificar la acción poética. Los poetas, especialmente los romanos, se consideraban profundamente inspirados por ellas, pero ¿sabían ellos lo que realmente sentían, o lo que pensaban? No. De hecho, el poeta, al igual que el loco de amor que se pierde en la mirada de la musa, se convierte en un ser parcialmente trastornado, en el sentido más noble de la palabra. En la Roma clásica, el loco por las musas era el loco de amor, aquel que no solo estaba absorto en el objeto de su deseo, sino que perdía el control de sí mismo, envuelto en una delirante admiración por la musa, sin saber si realmente amaba a la persona a quien se dirigía o si amaba la idea de ser amado por ella. Y aquí es donde llegamos a un punto esencial: el poeta nunca dice la verdad completa. La poesía, a lo largo de los siglos, ha sido un juego entre la verdad y la falsedad, entre lo que se dice y lo que se deja de decir. No siempre expresamos lo que sentimos literalmente, sobre todo porque la poesía, al igual que el amor, transciende la palabra. Es un medio alquímico que transforma lo que se siente en algo más puro, algo más sutil, algo más completo que el sentimiento crudo. El poeta no es solo un reflejo de lo que siente, sino un creador que modela y moldea esos sentimientos, haciéndolos pasar por los filtros del arte. La musa, entonces, no es simplemente la fuente de la inspiración, sino también la excusa para que el poeta pueda escribir. Porque al invocar a la musa, el poeta se abstrae de la realidad y encuentra un medio para dejar de lado la verdad inmediata y así buscar una verdad más profunda, la que

solo puede alcanzarse a través del lenguaje metafórico. El poeta, al no decir exactamente lo que siente, se convierte en un alquimista que, a través de sus versos, se adueña de lo que no sabe ni entiende completamente. Y eso, mi querido Christopher, es lo que hace que la poesía sea tan poderosa: no es la transcripción de un simple sentimiento, sino la recreación de una experiencia humana que nunca será igual a la realidad. El poeta no es solo un transmisor de sentimientos genuinos, sino un transformador de esos sentimientos, porque los enfrenta con la estructura del verso, con la cautela de la rima y con la frecuencia de la métrica. En este sentido, la musa no solo inspira, sino que también justifica el arte. ¿Por qué lo hace? Porque, al invocar a las musas, el poeta se coloca en una posición superior, donde su arte no tiene que rendir cuentas ante la realidad de lo que siente, sino ante la realidad transformada que ha creado a través de sus versos. ¿Y qué pasa con el poeta moderno, con el poeta que quiere parecer auténtico? Si bien muchos poetas de hoy en día insisten en que la autenticidad emocional es la esencia de la poesía, ¿es realmente auténtico expresar lo que sentimos sin más? No. La poesía es la creación de algo que no puede expresarse sin el filtro de la forma. Y, en esto, el poeta no es solo un canal, sino también un creador consciente. Los sentimientos, esos turbulentos y efímeros sentimientos que nos dominan, no pueden ser expresados sin un control consciente, sin un trabajo literario. El poeta no expresa todo lo que siente, porque no puede. Lo que expresa es solo una versión, una adaptación estilística de lo que siente. Y a través de esa adaptación, se acerca más a la verdad, aunque nunca la llegue a tocar completamente. Entonces, ¿por qué servían las musas? Para justificar la causa poética, para darle legitimidad al proceso que transforma lo efímero y lo personal en algo universal y perdurable. Y de este modo, el poeta se convierte en un artista, en un ser que no está simplemente copiando sus emociones, sino que está creando una obra única de las emociones que otros solo experimentan. La musa, como símbolo, nos dice que la poesía es mucho más que lo que sentimos; es lo que elegimos decir de lo que sentimos. ¿Lo entiendes, Christopher? ¿O aún crees que el poeta solo vomita lo que siente sin ningún filtro?

BYRON. — ¿Y qué es un antipoeta?

GASPAR. — Un Alexander.

BYRON. — En serio, ¿qué es?

GASPAR. — Ah, ¿un antipoeta? Un antipoeta, Byron, es alguien que, en su afán de romper con las convenciones, cae en un vacío vacío de mediocridad. La antipoesía, de acuerdo con quienes se proclaman sus fundadores (como Nicanor Parra), pretende ser la negación de todo lo que es poesía. A través de su desprecio por la forma, la estructura y la belleza, busca algo más "auténtico" y "real", pero lo que en realidad está haciendo es destruir el arte. ¡Sí, destruirlo! Porque lo que se olvida en el afán de la antipoesía es que la poesía tiene una estructura fundamental, algo que se construye, que se mide, que se organiza de acuerdo con unas reglas precisas que permiten que se exprese lo más profundo de lo humano, pero con un control absoluto sobre el lenguaje. Los antipoetas, al parecer, desprecian este control, creyendo que la poesía debería ser solo un flujo de conciencia desorganizado, sin reglas ni fronteras. Pero el arte no puede ser solo caos. El arte necesita estructura, porque solo así se construye la belleza. El caos sin estructura es solo ruido, y el ruido no es arte, es solo una explosión inútil de palabras que se ahogan entre sí sin ningún propósito. Veamos, por ejemplo, mi trabajo. Yo, Gaspar, no soy un antipoeta. Yo soy un poeta verdadero, porque mi poesía no solo se basa en sentimientos vacíos, sino que está forjada con técnica, con ingenio, con razón. Mis sonetos a Catalina, mis versos, no están hechos para ser solo una descarga emocional. Cada palabra, cada rima, cada métrica está colocada con precisión, para construir no solo una forma bella, sino también un contenido profundo. Cuando escribo, no solo busco expresar lo que siento, sino darle una forma a esa emoción, para que no sea solo una mera explosión, sino una obra artística que otros puedan experimentar y disfrutar. ¿Qué busca un antipoeta? ¿Se puede despreciar la forma y la estructura en la poesía sin perder toda coherencia? No, no se puede. Porque lo que hace que una obra sea poética es su capacidad para elevarse por encima de lo vulgar, para ser artística. Y eso solo se consigue con maestría, con construcción, con

fórmulas que han sido probadas y refinadas durante siglos. La poesía es intencional. Si un antipoeta pretende escribir poesía sin reglas, lo que está haciendo es creando solo ruido, eliminando el alma de la poesía. La forma es el alma, Byron. Si destruimos la forma, ¿qué nos queda? Ahora, sé que el antipoeta cree que con su enfoque se libera del yugo de la tradición, pero en realidad, lo que está haciendo es destruir la tradición misma. No solo desprecia el trabajo de siglos de poetas maestros, sino que también se burla de la posibilidad de que la poesía pueda elevarnos a algo más alto. Lo que los antipoetas no entienden, lo que no comprenden, es que la poesía, como todo arte, tiene que ver con la perfección de las herramientas que se usan, y si se rompen esas herramientas por el simple hecho de romperlas, entonces se pierde toda capacidad de transmitir algo significativo. ¿Y cuál es el resultado de todo esto? Un antipoeta crea un desorden, una abstracción que no puede ser comprendida, porque no hay nada dentro de ella que nos conecte. La poesía no solo es la expresión de la emoción, sino también de la razón. Y eso no lo consigue un antipoeta, por mucho que lo intente. La antipoesía, al rechazar la estructura y la forma, destruye lo que hace que la poesía sea un acto consciente, un ejercicio literario profundo. La verdadera poesía necesita ser esculpida, no solo vomitada de cualquier manera. Si se pierde la capacidad de medir los versos, de rimar las palabras de manera significativa, de hacer que el lenguaje brille, entonces lo que se obtiene no es poesía, sino solo un bajo intento de parecer algo que no es. Además, lo que es aún más dañino en la antipoesía es el desprecio hacia la tradición poética. Cuando un antipoeta rechaza lo que otros poetas, como Quevedo, Petrarca o Lope de Vega, lograron, lo que está haciendo es borrar la historia de la poesía. Los antipoetas creen que deben romper con todo lo anterior para ser innovadores, pero lo que realmente hacen es sumirse en la mediocridad, haciendo que la poesía pierda su potencial de trascender, de hablar a la humanidad de una manera universal. El poeta es alguien que domina el lenguaje, domina las formas, y usa el verso con sabiduría para transmitir una visión más allá de lo inmediato. Los antipoetas, al rechazar esa capacidad de control y maestría, no pueden crear grandeza. Porque la grandeza se encuentra en la habilidad

técnica, en la sabiduría para usar la rima, la métrica y la estructura para que todo cobre sentido. La verdadera poesía no es solo un desahogo emocional, sino un arte cultivado, un acto que requiere esfuerzo y reflexión. Si todo eso se abandona en aras de un falso concepto de libertad, lo único que queda es ruido sin alma. Por todo esto, mi querido Byron, lo que realmente nos hace grande como poetas es nuestra habilidad para estructurar, para darle a nuestras emociones una forma perfecta, para hacer que el sentimiento se eleve a través de la rima y el verso medido. Porque al final, la poesía no se trata solo de expresar, sino de crear. Y eso, amigos, es lo que realmente distingue a un poeta de un antipoeta. Así que, en resumen, soy lo que soy, un poeta verdadero, no un antipoeta. Y mis versos, Byron, tienen una forma, porque la forma es la fuerza que da vida al arte.

CHRISTOPHER. — Qué sabio que eres, Gaspar. Voy a escribir dos sonetos en tu nombre, maestro.

ALEXANDER. — ¿Y existe un sabio contra la poesía?

GASPAR. — Sí, Platón. Alexander, las ideas de Platón contra la poesía merecen ser analizadas detenidamente, ya que, aunque eran profundamente influyentes en su tiempo, deben ser sometidas a una crítica rigurosa a la luz de la poesía moderna y, en especial, de la poesía como arte superior que busca transmitir verdades profundas y universales. Es cierto que Platón, en sus diálogos como La República y Ion, estableció una crítica feroz a los poetas, acusándolos de ser mentirosos y desviados de la verdad. Pero esta crítica, aunque relevante en su contexto filosófico, se desmorona cuando se le analiza desde una perspectiva que reconoce la poesía no solo como una imitación de la realidad o como un simple reflejo del mundo sensible, sino como una forma de arte que tiene una capacidad única para elevar el espíritu humano y expresar las verdades más profundas que no pueden ser alcanzadas de otro modo. En la República, Platón expone su visión del arte como una imitación de las cosas y, a través de este análisis, llega a una de las críticas más famosas contra la poesía. Según él, los poetas son imitadores de la realidad, y, al serlo, imitan solo las sombras de las cosas, las apariencias, no la realidad misma.

En este sentido, Platón sostiene que la poesía, al ser una imitación de una imitación, está aún más alejada de la verdad. En un mundo ideal, según Platón, la poesía no tiene lugar porque contribuye a la propagación de mentiras y falsedades, engañando a las personas con relatos que parecen ser verdaderos pero que en realidad están desviados de la verdad esencial. Pero, al colocar la poesía en este terreno de imitación y engaño, Platón pasa por alto una de las características más esenciales de la poesía: su capacidad para transmitir verdades que no son de naturaleza empírica ni física, sino de naturaleza metafísica. La poesía no es simplemente una copia de lo que vemos a nuestro alrededor; es una forma de expresión simbólica que trasciende lo visible para llegar a las profundidades del alma humana, donde residen las emociones, los pensamientos y las experiencias más profundas. Los poetas no imitan simplemente lo que existe en el mundo sensible, sino que buscan recrear el mundo de las ideas y expresar visiones de la realidad que no pueden ser captadas de otra manera. La poesía, en su forma más pura, no se limita a ser una simple representación de lo que vemos, sino que se convierte en una creación de lo que podría ser, de lo que debería ser, de lo que trasciende lo inmediato y lo físico. Así, al reducir la poesía a la categoría de mera imitación, Platón limita gravemente el alcance y la profundidad del arte poético. El poeta no es un simple imitador, sino un creador que trabaja con ideas y símbolos para trascender la realidad aparente. Uno de los puntos fundamentales de la crítica de Platón es que los poetas, al ser imitadores, carecen del conocimiento verdadero. Según Platón, solo el filósofo tiene acceso a la verdadera sabiduría, porque la filosofía busca la verdad absoluta, mientras que la poesía se limita a imitar las sombras de esa verdad. En este sentido, los poetas no solo son engañadores, sino también ignorantes, ya que no poseen el conocimiento profundo que los filósofos tienen sobre la realidad última. Sin embargo, Platón, al establecer esta distinción, subestima el papel epistemológico que la poesía juega en la búsqueda de la verdad. La poesía no solo refleja, sino que puede revelar dimensiones de la existencia humana que la filosofía pura no puede abordar con la misma riqueza emocional o simbólica. Los filósofos, al buscar la verdad a

través de la razón lógica, pueden llegar a conclusiones abstractas y universales, pero es la poesía la que tiene la capacidad única de encarnar esas ideas y hacerlas sentir de una manera visceral. La poesía no está interesada solo en la lógica, sino en la experiencia humana total, que incluye los aspectos emocionales, espirituales y sensoriales de la vida. Un ejemplo claro de esto lo vemos en los grandes poetas de la historia, como Quevedo, quien, aunque profundizó en temas filosóficos en sus obras, también fue capaz de capturar con una agudeza impresionante la angustia humana, el dolor, el amor y la muerte de una manera que ningún filósofo podría haberlo hecho. La poesía no solo se limita a la reflexión lógica, sino que puede ser un vehículo para alcanzar una comprensión más profunda y completa de la experiencia humana, una comprensión que está más allá de la razón pura. Platón también sostiene que la poesía es peligrosa porque tiene el poder de influir en las emociones y la moral de las personas. En sus diálogos, Platón argumenta que los poetas pueden corromper a los jóvenes al presentarles modelos inmorales o viciosos a través de sus relatos. Los dioses de Homero, por ejemplo, son presentados en muchos casos como seres inmorales que cometen adulterios, engaños y crímenes. Esto, según Platón, puede tener un impacto negativo en la formación del carácter de los individuos, especialmente de los jóvenes, quienes podrían imitar los comportamientos erróneos presentados en los poemas. Pero esta crítica no reconoce el potencial transformador que la poesía puede tener, no solo para reproducir lo que ya existe, sino para cambiar y mejorar la moralidad humana. Los poetas no están obligados a seguir modelos inmorales; de hecho, muchos de los grandes poetas han usado sus obras para exponer la corrupción de la sociedad y para llamar a la virtud. Si bien es cierto que algunos poetas han descrito comportamientos inmorales, la poesía también tiene un papel crucial en la educación moral al ofrecer ejemplos de virtud, al inspirar compasión y al desafiar las normas sociales injustas. La poesía tiene la capacidad de mover al lector, de hacerle cuestionar su propia moralidad y de elevar su conciencia ética. Además, Platón no parece reconocer que, en la práctica, la poesía puede ser una fuente de consuelo, sabiduría y sanación emocional. Los poemas de amor, por

ejemplo, pueden servir para entender y procesar sentimientos complejos, mientras que los poemas de dolor y sufrimiento pueden ayudar a las personas a enfrentar sus propios miedos y ansiedades. La poesía tiene una función catártica que puede liberar al alma humana de sus tensiones internas, lo cual es precisamente lo opuesto a la visión negativa de Platón. Finalmente, Platón descalifica la poesía porque la ve como un medio de libertad desmedida. Según él, la poesía fomenta la emocionalidad y el caos, y al alejarse de la razón, socava el orden y la justicia en la sociedad. Platón teme que la poesía, en su capacidad para manipular las emociones, pueda subvertir el orden racional y corromper a la ciudad ideal. Pero en lugar de ver la poesía como una amenaza al orden, deberíamos verla como una expresión esencial de la libertad humana. La poesía es una forma de liberación, de expresión individual que permite a los poetas y a los lectores dar forma a sus propias realidades internas. Los poetas tienen la capacidad de desafiar las normas y de expresar las ideas más radicales sobre el mundo. Por lo tanto, la poesía no es un enemigo de la razón, sino un complemento de ella, una forma de explorar la totalidad de la experiencia humana que no puede ser contenida por las estrictas reglas de la lógica filosófica. La crítica de Platón a la poesía es, sin duda, uno de los debates más fascinantes en la historia de la filosofía, pero también es una crítica que falla en reconocer el verdadero poder de la poesía. Platón veía a la poesía como una imitación de las sombras, como un engaño que desorientaba a las personas de la verdad. Pero lo que él no veía es que la poesía tiene la capacidad de revelar verdades más allá de lo que la razón sola puede alcanzar. La poesía es una creación que se encuentra más allá de la simple imitación del mundo físico, y es capaz de despertar en el alma humana algo más profundo y eterno. Por lo tanto, es necesario reconocer que la poesía no es solo una copia de la realidad, sino una forma de crear nuevas realidades, de elevar el espíritu y de transmitir las verdades más profundas de la existencia humana. El arte poético no es un medio para engañar, sino para iluminar.

BYRON. — ¿Y cuál es la importancia del soneto?

GASPAR. — Desde los albores de la poesía culta occidental, se han configurado formas que, lejos de ser meros receptáculos para el artificio verbal, encarnan las tensiones, los equilibrios, las cadencias del pensamiento humano en su máxima expresión de orden y belleza. Entre todas ellas, el soneto se erige como el templo sublime donde la pasión se sujeta al canon, donde la emoción se adensa hasta volverse cristal de significados. No hay forma más compleja, más rigurosa y, al mismo tiempo, más plástica que el soneto, ese milagro de catorce versos que ha sido capaz de sobrevivir a las mudanzas del gusto y de las épocas. El soneto, en su arquetipo petrarquista, impone una arquitectura precisa: dos cuartetos seguidos de dos tercetos, generalmente dispuestos en esquemas de rima abrazada (ABBA ABBA) y de variaciones concertadas (CDC DCD, CDE CDE, entre otras). Esta disposición no es arbitraria; obedece a una necesidad interna del pensamiento, a una progresión dialéctica que se despliega en tres tiempos: presentación del asunto, desarrollo de la tensión y resolución. La estructura misma del soneto implica un ejercicio de contención y liberación: en los cuartetos, el poeta establece el campo emocional o racional; en los tercetos, transfigura esa materia inicial, la resuelve o la sublima. La complejidad del soneto reside, pues, en la exigencia de orquestar una sinfonía de imágenes, ritmos, pensamientos y sentimientos en un espacio restringido. Catorce versos no bastarían para desplegar una filosofía, pero son suficientes para sugerirla, para condensarla en una imagen, en una tensión verbal que apunta a un más allá de la mera literalidad. Cada palabra, cada cesura, cada encabalgamiento dentro de un soneto está sometido a una tensión extrema: nada puede ser superfluo, nada puede carecer de función. Esta economía rigurosa exige del poeta una maestría absoluta, una conciencia plena del poder y el peso de la palabra. Por otra parte, el soneto es, en sí mismo, un microcosmos de la experiencia humana. La vida del hombre (nacimiento, auge, crisis y resolución) se ve reflejada en la progresión de sus estancias. El arte de componer un buen soneto supone, así, no solo la habilidad técnica de dominar las formas métricas y rítmicas, sino también la sabiduría de captar los ritmos ocultos de la existencia. El poeta sonetista, en su labor, imita a

la naturaleza en su capacidad de ordenar el caos, de extraer belleza del dolor, sentido de la confusión. Sería un craso error suponer que el soneto es una forma conservadora, incapaz de renovarse. Su historia demuestra, por el contrario, una sorprendente flexibilidad: el soneto ha servido tanto para la expresión del amor platónico como para la burla grotesca; ha vehiculado la exaltación mística y la invectiva política, el dolor existencial y la frivolidad cortesana. Cada época, cada lengua, cada sensibilidad ha encontrado en el soneto un instrumento apto para sus necesidades más íntimas. Desde Petrarca a Quevedo, de Shakespeare a Darío, de Baudelaire a Borges, el soneto ha probado su ductilidad inagotable. La forma del soneto favorece, además, un tipo de pensamiento especulativo que se plasma en imágenes de singular densidad. En el soneto, la analogía se vuelve más aguda, la metáfora más incisiva, el símil más inesperado. La necesidad de concentrar una carga significativa en pocos versos fomenta el uso de procedimientos de condensación y de desplazamiento que acercan el soneto a la lógica onírica del subconsciente, sin renunciar por ello a su claridad clásica. No es casual que los grandes maestros del soneto sean, al mismo tiempo, consumados artesanos de la imagen. No debe pasarse por alto el carácter musical del soneto. La alternancia de acentos, la variación de ritmos, la disposición de las rimas crea una arquitectura sonora que exige del poeta no solo la visión sino el oído. Un buen soneto no solo se entiende: se escucha, se paladea en su fluir melódico. El soneto, como la música, es arte del tiempo: su belleza no puede captarse en la mera inspección ocular, sino que se despliega en el acontecer de la lectura o la recitación. La disciplina que el soneto impone al poeta tiene, además, un valor ético. Vivimos en tiempos de desmesura y de dispersión, de expresiones desbocadas y fragmentarias. El soneto, con su exigencia de límite, de medida, de perfección formal, representa una resistencia heroica contra la barbarie de lo informe. Componer sonetos es, en este sentido, un acto de civilización, un gesto que reafirma la fe en la inteligibilidad del mundo, en la posibilidad de conferir orden y belleza a la experiencia humana. Es de subrayar que el soneto, como forma cerrada, establece un diálogo ineludible con la tradición. Cada soneto nuevo se inserta en una genealogía que lo precede y lo

condiciona: escribir un soneto implica, por tanto, un gesto de humildad y de osadía a un tiempo. Humildad, porque el poeta reconoce su pertenencia a una estirpe; osadía, porque aspira a inscribir su voz en un coro donde resuenan nombres como Dante, Garcilaso, Góngora, Milton o Rilke. Finalmente, el soneto posee una virtud que pocos géneros literarios pueden ostentar: la capacidad de sugerir la totalidad en la brevedad. Un buen soneto no es solo un poema breve: es una obra completa, un cosmos autosuficiente que ofrece al lector la ilusión de haber recorrido una epopeya en apenas catorce compases. Por todas estas razones -su rigor formal, su profundidad conceptual, su riqueza imaginativa, su musicalidad, su valor ético y su dimensión tradicional- el soneto puede ser considerado, sin hipérboles, la cumbre de la poesía culta. Aquel que aspire a la excelencia en el arte de la palabra debería ver en el soneto no un corsé que limita su libertad, sino un instrumento de perfección que potencia su genio. La verdadera libertad (como bien sabían los clásicos) no consiste en el desenfreno, sino en la maestría sobre las reglas. En suma, el soneto es, ha sido y seguirá siendo el espacio privilegiado donde la pasión y la razón, el arte y la vida, la forma y el fondo se conjugan en una unidad superior. Quien logre dominar este arte podrá con justicia considerarse no sólo poeta, sino verdadero artífice de la palabra.

.........................................................................................................

Al terminar tal diálogo, terminó la clase.

# CONSIDERACIONES POLÍTICAS SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

*Diálogo entre Byron Brandt, Gaspar de Cabrales, Christopher Mardones y Alexander Rojas durante una clase de matemáticas*

BYRON. — ¿Has leído a Pablo Neruda, Gaspar?

GASPAR. — Todo. Me encantó su Canto General y sus Cien sonetos de amor (que no son sonetos).

BYRON. — ¿Qué opinas de que él fuera comunista?

GASPAR. — Hay una serie de consideraciones en la poesía y la política que entre sí se entrelazan. Por ejemplo, yo mismo: un poeta conservador que, a la vez, soy izquierdista. No veo ningún problema en el comunismo de Neruda. No obstante, hay que recalcar que la poesía es un acto político y ético, como el de todos nosotros. También debo recalcar que para analizar objetivamente a una obra hay que desligarnos de lo que pueda alterar a la objetividad, así desligándonos del autor y de sus opiniones políticas con tal de establecer un juicio objetivo sobre su obra. Es un problema decir que todo es subjetivo, porque entonces uno cae en que su mismo juicio sobre los actos condenables de autor es subjetivo.

# Apéndices

# Apéndice I

## *Sonetos seleccionados de Gaspar de Cabrales*

### *I. Soneto amoroso definiendo al amor.*

Es un calor de invierno caluroso,
es una herida y un dolor constante,
es una forma, es un cambio distante,
es un daño, es un combate furioso;

es hablar sin respeto respetuoso,
es una obsesión viva y fulminante,
una contradicción libre y andante,
es un deseo drástico y celoso;

es un sentimiento que da dolor,
un ilusorio y constante espejismo,
es la construcción de la destrucción;

esto es el tirano llamado Amor:
es un profundo e insufrible abismo
y una espina directo al corazón.

## *II. Soneto a Catalina*

Fue un amor nacido por tu mirada
tan calurosa, altiva y atrevida,
que a mi ardiente y sola llama perdida
dejaste, en el momento, enamorada.

No sé hacia dónde te has ido, mi amada
musa, tan gloriosa y desconocida
que dejaste eternamente a mi vida
con una perdida pasión marcada.

¡Ay, Catalina! Atas a mi cuerpo y mente,
y a mi corazón lo dejaste preso
con sentir tu mirada solamente.

¡Ay, preciosa Catalina! Confieso
que yo, como poeta simplemente,
te quiero dar un amoroso beso.

*III. Soneto amoroso definiendo al amor.*

Andas suelta, libre y entretenida,
preciosa dueña de mi corazón,
que a mi poesía diste pasión,
esencia, fuego, y un alma enternecida.

Diste a la primavera de mi vida
rosas, espinas y coloración,
que ya crecen sobre mi corazón
y mi alma, que dejaste adormecida.

Musa eres para los enamorados;
eres himno de las glorias gloriosas;
rosa eres para los prados plantados.

Amada: eres parecida a la rosa
que se levanta sobre verdes prados
y sobre los mismos prados reposa.

# Apéndice II

## *Sonetos seleccionados de Christopher Mardones*

### *I. Soneto al hogar*

Con los zapatos húmedos, entramos a este hogar.
Las gotas en mi abrigo... Mi bufanda raída...
Mis pantalones, entre barro y nieve sin vida...
Los calcetines sucios mi cuerpo van a helar...

Prendemos libres luces, y vamos a fumar.
Desvïamos las horas, que terminan perdidas.
Fumamos y se rompe, poco a poco, y dormida,
la triste cajetilla que no va a despertar.

Cenizas y cenizas, cervezas apiladas;
fideos y cigarros, y las horas pasadas,
y olvidamos prender nuestro calentador.

¡Alcohol, alcohol! Nuestra televisión
no tiene cable, pero falta conversación.
Reímos y cantamos: y tenemos amor.

## *II. Soneto cariñoso*

¿Podré compararte con el verano?
No, no puedo atreverme a comparar
el verso dulce de tu caminar
con el calor de este verano insano.

Tu calor y tu aroma es más lozano,
que el claro verano tan solar.
En efecto, sí es precioso tu andar
contra el peligro, peligro tan vano.

Claramente tus palabras de error
siempre se disfrazan intensamente;
se disfrazan siempre mucho mejor

que yo al disfrazarme de alguien presente,
o mi disfraz de sentir mucho amor
a pesar de que el amor esté ausente.

### *III. Soneto cariñoso*

Estoy taciturno y ensimismado,
porque quiero a mis rimas más sencillas.
En esta noche en que acerco mis sillas,
solo puedo sentirme desolado,

desolado por perder el dorado
camino de mi vida por las villas.
Entre el decenviro de mis mejillas,
se puede demostrar que estoy cautivado.

Yo pierdo la minucia de tus ojos,
entre el cotejo de tu divisar
y el dulce e impoluto conocer.

Entre una polea en colores rojos
(es mi cabeza, que no ve hacia el mar),
se sujeta mi corazón sin ver.

# Apéndice III

## *Poemas seleccionados de Byron Brandt*

### *I. Soneto amoroso*

Has enmudecido a mi corazón
con el fino rastro de tu hermosura,
y dejando huellas con tu frescura,
tú te convertiste en mi sol marrón.

No encendiste tizón a mi alegría,
ni encendiste mi pasión lisonjera,
sino que tú encendiste, duradera,
mi flecha de amor, ¡oh, amada mía!

Has deformado mi realidad
con mostrarme, sincera, tu belleza,
y con una muy leve sutileza
encendiste sobre mi vanidad.

Oh, amada mía, sabes que te adoro
tanto como a un topacio o al oro.

## *II. Oda al soneto*

“Me niego a hacer
sonetos”,
dijo un sabio una vez, en
un corto soneto que él, con tiempo libre, redactó,
atacando
al soneto
de una forma muy estúpida.
El soneto es un arte que unos pocos le entender, sin caer
en mentiras.

Yo respeto
al poeta
que se escribe
buenos sonetos, con su tiempo libre.

### *III. Oda a las sardinas*

Me comí una fresca sardina,
salada,
rica,
cristalina,
sardina deliciosa, musgo pasto plectro líquido,
sardina.

# Apéndice IV

## *Poemas seleccionados de Alexander Rojas*

### *I. Soneto a Concepción*[4]

Calla duramente a mi corazón
el fuego helado del invernal frío
que me le cruzar dentro como un río
desde las orillas de Concepción.

Cruje duramente mi represión
y la calle principal en el brío
me ataca con su juguete sombrío
que destartalada deja a mi acción.

Cuando me paro a escuchar las gaviotas,
me acuesto para pensar solamente:
no me le encontrar las vidrieras rotas.

[4] El único soneto hecho por Alexander. Lo hizo una vez que estaba explicando qué es un soneto y cómo se miden las sílabas de los versos. *[Nota de Gaspar de Cabrales.]*

Cuando en eso se desata mi mente,
siento tu alma, Concepción, que me azotas
cuando tú, Concepción, estás presente.

## *II. Segunda Concepción*[5]

Concepción,
me le cruzas el corazón.

Caes.

Caes,
Concepción,
a me le rasgar la muerte,
a me mancillar,
a me le perseguir,
Concepción,
verso de la muerte.

Caes.

Concepción,
orillas ubérrimas,
fecundos versos.

Caes.

Concepción,
me le crear mi hogar.

---

[5] Continuación del poema que aquí se fundamentó.[Nota de Alexander Rojas.]

*II. Canto épico a Concepción*[6]

Antes,
antes del antes,
antes de las calles,
antes del cemento,
antes del río,
antes del niño que camina por el mercado sin cabeza...

Hubo una piedra.

Y la piedra dijo: yo soy Concepción.

Pero no había nadie para oírla.

Solo un cuervo
que repetía: Concepción, Concepción, Concepción,
como si fuera un error del eco.

Entonces vino el mar.

El mar se equivocó de dirección.

El mar quería ir a Talcahuano.

Pero se tropezó.

Se cayó.

Y creó una ciudad.

Los árboles nacieron
como huesos de una madre que lloraba.

Las casas brotaron
como dientes nacidos en un jardín de lenguaje.

---

[6] Epopeya a Concepción. [Nota de Alexander Rojas.]

Y el lenguaje,
¡ay!,
el lenguaje no fue creado por hombres,
sino por un niño que nunca aprendió a consumir.

De ahí viene todo.
De ahí viene el mancillar,
el a me mancillar,
el camino caminando.

Las palabras fueron construidas con las uñas.

Concepción no nació:
se deslizó.
Como una gota de petróleo.
Como un mejor diccionario.

Una vez vino un poeta a nombrarla,
pero se le cayó la lengua.
Desde entonces,
todos los poetas hablan desde el estómago,
o desde las aceras,
o desde las macetas,
o desde donde nacen,
o desde el fondo,
o desde desde desde desde.

Desde entonces,
nadie ha podido recordar el primer poema.

Solo sabemos una frase:
"Concepción... me le crear mi hogar."

Concepción,
piedra de ceniza,
ciudad que respiras bajo las
aguas de un río que nunca fue visto,
que crujes con las botas del recuerdo.

Te llamo,
me le respondes
como el árbol herido que canta sin hojas,
como el animal que teme al fuego y a su sombra.

Aquí donde caímos,
tú te alzas en grito,
Concepción, madre de polvo,
hermana de las gaviotas rotas,
última cuna de la marea vencida.

Yo te beber.

Yo te pisar.

Yo te le soñar como una vieja campana desdentada.
Oh, Concepción,
polvo y hueso de nuestros padres,
¿quién sembró en tus avenidas el hambre del nunca?

Cántame, oh furia de brisas quebradas,
cántame el rayo que parte los cielos,
cántame calles de polvo y anhelos,
cántame muros de espinas calladas.
Bríndame, oh noche, tus rosas heladas,
bríndame el beso de lodo en los duelos,
bríndame entierros de vírgenes cielos,
bríndame cuerpos de luces quebradas.
Llueve, Concepción, lluvia infinita,
llueve tus piedras y almas vacías,
llueve tu sangre de llama marchita.
Gime, Concepción, gime tus días,
gime los huesos que el alba vomita,
gime tu vientre de negras arpías.
Rompe los árboles, truena en los puentes,
rompe los nombres que nadie ha salvado,
rompe los sueños de un hombre callado,

rompe los cantos que fueron urgentes.
Tiembla en las lágrimas, gime en las mentes,
tiembla en los párpados nunca cerrados,
tiembla en los cuervos de odios sembrados,
tiembla en los clavos de ausentes dolientes.
Arde, Concepción, arde en tu herida,
arde en los cánticos rotos del suelo,
arde en la espuma del alba vencida.
Sopla, Concepción, sopla tu duelo,
sopla la furia de carne rendida,
sopla la sangre que incendia tu vuelo.

Y vi la ciudad caer.

Como un pájaro sin nombre.

Como un niño olvidado en un columpio roto.

Y caminamos.

Y bebimos los charcos del vacío.

Y amamos lo que no estaba.

Concepción,
me le sembraste en el pecho una flor de neblina,
me le cantaste un himno de hierro oxidado,
me le olvidaste,
me le resucitaste,
me le hundiste.

Hasta que solo quedamos tú,
yo,
y la nada.

Camino,
me le caminar,
me le cruzo, me le caigo,
me le tuerzo a los costados de Concepción.

Las hojas cantan
(¿Son hojas? ¿Son hombres?)
y susurran que en la estación final
un pez creció hasta la tristeza.

Perros,
perros que no ladran,
me le rodean.

Soy hueso.

Soy puerta rota.

Soy un niño que no sabe su nombre.

Soy un grito que baja las escaleras.
Concepción,
¿cuándo te rompiste los ojos?

Hay un río que sube,
que sube, que sube.

Desde los dientes partidos de la costanera,
desde el alma negra de los bares cerrados,
desde el grito dormido de los hospitales de Concepción.

Río sucio, río enfermo,
río que no lleva peces sino esqueletos de bicicletas,
río de papel podrido.

Concepción,
a me le bañar el corazón.

A me le cruzar de barro los pasos.

¡Oh!
Agua negra de Concepción,
me le parirás el hambre,
me le matarás la voz.

En Concepción,
los hospitales sangran sus ventanas.

Me le paré ante una camilla rota
y pregunté:

—¿Dónde está el niño que lloraba?

Nadie contestó.

Solo un ventilador,
solo una mosca,
solo un catre de ruido.

La muerte era roja,
era amarilla,
era como una radio rota sonando a lo lejos.

Me le senté.

Me le dormí.

Me le olvidé el rostro.
Y Concepción me le tapó la boca
con su sábana sucia de invierno.
Concepción,
hija mía, madre mía,
me le arrastraste a tu barro,
me le sembraste una ciudad bajo la piel.

Ahora soy calle.

Ahora soy piedra.

Ahora soy ola que no llega a ninguna orilla.

Me le perdí.

Me le encontré.

Me le olvidé.

Concepción,
nombre vacío que me le llena la boca de sangre,
eco mudo,
puerto sin barcos,
cuna sin cuna.

Última palabra:
Concepción.

Último latido:
Concepción.

Último olvido:
Concepción.

FIN.